





Holl Imre és
H. Gyürky Katalin
könyvtarából



A R S H U N G A R I C A

MŰVÉSZETI KÖNYVSOROZAT

SZERKESZTI

OLTVÁNYI-ÁRTINGER IMRE



BISZTRAI FARKAS FERENCZ KIADASA

A R S H U N G A R I C A

12.

HORVÁTH HENRIK

A MAGYAR SZOBRÁSZAT
KEZDETEI



B U D A P E S T, 1 9 3 6

Ez a könyv az Ars Hungarica tizenkettedik köteteként 1936 április havában jelent meg. A nyomdai előállítást Maretich Testvérek könyvnyomtató műhelye végezte. A szöveget Garamond típusú betűkből kézzel szedték. A szignetet Csemiczky Tihamér tervezte.

A MAGYAR SZOBRÁSZAT
KEZDETEI



Azzal a feszültebb figyelemmel kívánunk hozzáfogni feladatunkhoz, melyet a történeti jelenségek magyarázója a szeretetből merít. Hisszük, hogy a magyarországi korai román művészetből így még olyan értékeket lehet kihámozni, melyeken a hideg tárgylagosság, vagy a közömbösség könnyű szerrel átsiklana. Szobrászati műalkotásaink előzményei sűrű ködben merülnek el. Gyakran hangoztatott tétel, hogy a szobrászi műgyakorlat az antik korbeli virágzás után és a keleti műérzék erős túlsúlyba kerülésekor észrevehetően lehanyatlott és az V. és a XI. század között majdnem teljesen szünetelt. Fokozottabb mértékben áll ez hazai viszonyainkra, mert itt ezen felül még az etnikai alapok teljes felforgatásával is kell számolnunk. Azok a képzet- és stílusrétegek, melyek néha az egyetemes nyugateurópai romanizmusban is kibogozhatatlanul egymásra torlódnak, a történeti stílusközösség magyar provinciájában annyira szerteágaznak, hogy a formákat meghatározó erők feltárását más utakon és más módszerekkel kell megkísérelni, mint aminőket az eddig kedvelt naív oknyomozás az idegen befolyások matematikai levezetésével követett. A felette hézagos emlékanyag folytán, és a magyar formaképzésnek ezt a korai szakát tárgyaló modern tanulmányoknak gyér száma miatt nagyon is könnyen találhatnak hitelre csábító jelszavak; a néha eléggé felelőtlenül a vitába dobott stílustörténeti sejtések pedig rendesen csak a legáltalánosabb analógiákra hivatkozhatnak. A legnagyobb baj az, hogy ezek a feltevések nehezen cáfolhatók meg, és túlságosan könnyen

merevednek meg bizonyos gondolkodási kényelemtől szentesített történet szemléleti tételekké. De éppen azon ellenmondást nem tűrő kizárólagosság folytán, amellyel egyes csoportokat bizonyos külföldi áramlatok, vagy névszerint meghatározható művészegyeniségek számára igyekeztek lefoglalni, még kísérlet sem történhetett arra nézve, hogy a magyar szobrászatnak ezt a korai, hősi korszakát, az első bátortalan szárnypróbálgatásoktól (9. ábra) a jáki csúcsteljesítményekig (31. ábra) összetartozó egésznek, történetpolitikai és szellemtörténeti egységnek lássák és semmi máshoz nem mérhető, egyedülálló tüneményként tárgyalják. Ez természetesen csak a sajátos történeti helyzet megjelölése, nem pedig értékítélet.

A mondottak igazolását, fájdalom, távolról sem adhatjuk egészében. Az *Ars Hungarica* megszabott kereteiben nem pótolhatjuk az eddig hiányzó tárgyi elemzéseket; a román emlékek tökéletes topográfiája, a szobormaradványok kielégítő korpusza mint „pium desideratum” sajnos még sokáig várta magára. Szerény kísérletünk még a történeti formaváltozások általános lefolyását sem nyújthatja. Célunk csak az lehet, hogy a magyar románkori szobrászatnak látszólag oly hézagos és áttekinthetetlen mondatszerkezetét egyes főhangsúlyokra tagoljuk, és hogy titkos ritmusát keressük. Egyéni mérlegelések itt-ott bizony elkerülhetetlenek lesznek. Hiszen a művészettörténet is — Ortega y Gasset szavaival élve — csak a tényeken túl kezdődik. Értékelő vonatkoztatások, világnézeti „a priori” nélkül nagyon sokat lehet megtudni, de alig lehet valamit igazán megérteni. Az idők lelkülete szerint váltakozó magyarázatok és értelmezések okát is ebben kell keresni. A szellem- és ízléstörténeti érdeklődés most nálunk is a középkori emlékek megbecsülésénél tart s azoknak koraközépkori, népvándorlási, vagy gotikus megjelenési formáit hangsúlyozza. A románkori kissé a háttérben maradt. Rendesen beéri a pécsi és jáki szobordíszekről mondottak

ismétlésével, vagy körülírásával. Ha az érdeklődésnek bizonyos változása tapasztalható is újabban a románkori művészet javára, a közvetlen jelen művészete még ez esetben is rákényszeríti a maga határozott értékelését a korízlésre s ezen keresztül a műtörténetírásra is. Az utóbbira most az a feladat vár, hogy ezeket az átértékeléseket módszertani készültségével igazolja; természetesen a műtörténet nem ítélkezhetik olyan gondtalan fensőbbbséggel, mint a korízlés, s a legkevésbé teheti ezt a jelen esetben.

A legrégebb magyar szobrászat formái, földrajzi és történeti tényezői még annyira homályban vannak, — nemcsak az átlagszemlélő előtt, — hogy a történeti végeredmény, azaz a román stílus, a közvetlen előzmények látszólagos hiányánál fogva első pillantásra fejlődéstörténeti partenogenezisnek látszik. Kevés az összekötő szál a magyar nomád művészet és az első keresztény korszak formalakítási lehetőségei között. Mintha egyszerűen új műformáról volna szó, mely az adott történeti helyzetben csak más műágakból vett kölcsönökből tudott volna táplálkozni. Ez a két művészi ág mely világosan felismerhető egyenetlen jelleget kölcsönöz az első szobrászati kísérletezéseknek Magyarország földjén, az építészet és az iparművészet, vagyis a kő- és a fémplasztika. Mindkettőben ázsiai örökségként túlteng a díszítőhajlam, s ez szintén a legkülönbözőbb forrásokból merít. Az állat- (22. ábra) és az emberábrázolások (16—17. ábra) is az ornamentika szolgálatában állanak és annak jármát csak jóval nehezebben és később tudják lerázni, mint másutt.

Az egész szellemi látókörnek és a lelkivilágnak az az óriási méretű eltolódása, kitágulása, meggazdagodása, de bizonyos tekintetben megszűkítése is — a nomádoknak más a viszonyuk a végtelen térhez, — amit a kereszténységgel történt érintkezés a magyar állami és területi közösség számára jelentett, az emlékek szegény-

ségének ellenére is csupán a képzőművészet alkotásaiból olvasható le. Közülük már anyaguk viharállósága révén is a kőemlékeket, azaz a szobrászat és az épületplasztika maradványait illeti meg a legfontosabb hely. Hazánk szellemi és hangulati helyzete ezekből a nagyon is hézagos és töredékes maradványokból mégis élesebben és közvetlenebbül rajzolódik ki, mint a fáradságosan összehordott levéltári adatokból, vagy a krónikákban örökletesen továbbélő alkalmi utalásokból. A legelvontabb korszellemnek és a legvalószerűtlenebb és legösszetettebb elképzeléseknek (11. ábra) valahogyan testet kellett öltetniök a művészetben s kiváltképpen a szobrászatban. Ez a tény teszi a régészeti örökséget a leghitelesebb történeti kútforrássá. Az ilyen, aránylag még irodalom nélküli korszakok titkos hátterei csak ebből a nézőpontból érthetők. Ennek folytán nem érhetjük be azzal a kényelmes magyarázattal, mely a művészi ábrázolásokat egyszerűen életformáknak tekinti, teszem a pszichomachiákat vadászjeleneteknek (21. ábra), mert hasonló jelenségeknek tömeges fellépése (p. o. az antik elemek, 11—13. ábra) éppenséggel nem utal egyszerűen vegetatív-iránynélküli életakarásra, hanem szükségszerű és általános érvényességre támaszt határozott igényt. Igaz, hogy a magyar román stílus szobrászati kísérleteinek elemzését erősen megnehezíti az a káros körülmény, hogy sem az egykorú kisplasztika (elefántcsontfaragás), sem a fal- és kódexfestészet emlékei nem maradtak meg. Eltérően e két műfajtól, mely máshol szinte hézag nélküli hagyományokra tekinthet vissza, a szobrászat szinte készületlenül hatalmas lendületű fejlődés kezdetén áll és bizonyára nálunk is állandóan kölcsönzött ihletet mindkét oldalról. Ebből származnak a formai együttesnek gyakran tapasztalható egyenetlenségei.

Ha stílus alatt a kifejező eszközök és az ábrázolási tartalmak egyformaságát és egységét értjük, akkor az első magyar művészeti korszak nagyon messze van attól, hogy egységes stílusközösséget

alkosson. Legfeljebb néhány területileg és időbelileg zárt csoportról lehet beszélni. De ezekben az esetekben is annyira áthatják egymást az egyes tényezők, hogy a tarka gazdagság benyomása bőségesen kárpótol a hiányzó formai zártságért. A különböző elemek keveredésének, s ezek többféle gyökereinek ellenére, vagy éppen azért, a magyar románkori plasztika olyan élettől duzzadó képet nyújt, mely néha minden tagolással, rendszerezéssel, módszerrel dacolni látszik. Itt legfeljebb arra utalhatunk, hogy, ha a művészek néha távoli területekről származó formai és illusztráló elemeket közvetlenül egymásmellé raknak, (*Somogyvár, Vértesszentkereszt, Pécs*) akkor ezek a kor érzése szerint szorosan egymáshoz tartozhattak, úgyhogy ilyen töredékekről nemritkán felette tanulságos művelődéstörténeti keresztmetszeteket lehet leolvasni. Zűrzavaros, de termékeny vajudásnak, a jelenségek és erők egymásbahullámzásának vagyunk tanúi, s ezt széptani és egyáltalán normatív követelésekkel nem lehet megközelíteni, mert csakis a feszültséggel telített ellentétek, a vitális helyzetek, egyszóval a história szemszögéből nézve válnak érthetővé. Igaz, hogy a népvándorlás művészetének szellemi és formai feloldottsága, az elemeknek szétszóródottsága után a román művészetet első pillantásra a szigorú kötöttség jellemzi. De éppen ezen műveltségi hangulat üdén fiatalos mozgékonyaságából könnyen érthető, hogy az egységes felület alatt valahogyan a sajátságos, nemzetileg és területileg meghatározott erők rezgését, lélegzetvétélét érezzük. Különböző műveltségi köröknek és képzetrétegeknek, technikai és formai hagyományoknak keresztül-kasul húzódó kapcsolatai a román századok magyar szobrászatának különleges varázst kölcsönöznek, s erre az a körülmény sem hat hátrányosan, hogy az eltérő elemek elég gyakran minden átmenet nélkül torlódnak egymásra, a varratok ugyszólván még világosan kivehetőek. A keresztény ikonográfia, szimbolika és tipológia mellett fokozottabb figyelmet kell fordítani

a határozottan kimutatható keleti vagy nyugati hatásokon kívül az antik hagyományokra és az ószásiai kulturközösségek továbbburjánzásaira ; csak a keveredési arány kölcsönzi a román korszak magyar művészetének a maga különleges veretét. Bármilyen gyérek is az ázsiai kapcsolatok formai maradványai ennek az első egyetemes művészi iránynak magyarországi területén, — már csak a nemzeti tudat legelemibb követelményeiből kifolyólag sem szabad őket figyelmen kívül hagyni, annál kevésbbé, mert enélkül az örökölt műveltségi állag nélkül mindennemű történeti konstrukció a levegőben lógna. A teljes összegezéstől amúgy is még meglehetősen távol tartunk. A románkori magyar műemlékekről és történetükről való ismereteink mai állapotában csak a legnagyobb óvatossággal lehet általánosító feltevéseket megkockáztatni. Épp ezért fejtegetéseinkben általában meg kell elégednünk a helyzet problematikájára való utalással, — ez azonban néha messzebbre segíthet a jelenségek tisztázásában, mint a végső következtetések elhamarkodott kimondása. Így tehát magától adódik a lényegesebb, módszeres eljárással meg is oldható kérdésfeltevés, *tények és tényezők* (factum, factor) szerint. Igaz, hogy sem a művek, sem az adatok felkutatása, sem a történeti erők kinyomozása, tehát sem a tényekről, sem a tényezőkről való tudásunk nincs még oly mértékben tisztázva, hogy az eredményes összegezésre vezethetne. Az ezzel a helyzettel való számolás azonban nem jelentheti a további kísérletekről való lemondást. Az ölbe tett kéz nem történetkutatói módszertan.

Tények : Mesterek. Művek. Anyag. Rendeltetés. Kik voltak az alkotó mesterek ? Kik voltak azok a művészegyéniségek, kik e kor szemléletéből a végső kiválasztást eszközölték, és a formáknak ezt vagy azt a sajátos veretet kölcsönözték ? A korai középkori gondolkodás és a munkamenet nagymérvű közösségében ennek a kérdésnek nincs oly döntő jelentősége, mint a későbbi, elkülönültebb

stíluskorszakokban. Bele kell tehát nyugodnunk abba a körülménybe, hogy ezek a mesterek történetileg, nevük és életkörülményük szerint nem határozhatók meg. Műveik azonban igazolják, hogy alkotásaikban a legmélyebb egyéni jelességek rejlnek (13. ábra). Általánosan le szokás becsülni a magyar fajiság szerepét középkori művészeti javaink előállításában. Ez a nézet abból meríthet igazolást, hogy a későbbi, a tatárjárás utáni időkből fennmaradt művésznevek között valóban többségben vannak az idegenhangzásúak. Lehet, hogy azelőtt is ez volt a helyzet, de ezt az írott támpontok hiányában sem állítani, sem megcáfolni nem lehet. Közelebb jutunk a kérdés lényegéhez, ha az anyagból, a műtárgyak mivoltából és rendeltetésükből indulunk ki. Mit műveltek, mi célból és milyen anyagból dolgoztak? A honfoglaló magyarság legsajátosabb, legelterjedtebb, szinte kizárólagos művészeti termelése a fémművesség volt. Egészen bizonyos tehát, hogy fejlett technikával és gyakorlott ízléssel fogtak hozzá az új keresztény életközösség feladataihoz. Ebből tudjuk megérteni a későbbi magyar ötvösség nagyszerű helyzeti erejét, történeti dinamikáját, kiváló értékeit. Az emlékek anyagértékéből könnyen érthető, hogy ezeknek az arany, ezüst vagy más nemesfémből készült, különben is kisebbméretű műveknek tömegét elhurcolták, beolvastották. Az a kevés megmaradt szobrászati emlék, — elsősorban kispasztika, liturgikus kézmosó edények, u. n. aquamanilék — viszont formai kiképzésében is ugyanarról a tökélyről tanuskodik, mint a honfoglaláskor dísztárgyai, vagy a későbbi magyarországi ötvösség remekei.

Még mélyen a keleti-népvándorlaskori képzeletkörben és díszítő modorban gyökereznek a 1. ábránkon látható csüngődíszek és ládikaveretek a XII—XIII. századból. A témák, sarkány és oroszlán párharca, Sámson oroszlánviadala (az oroszlán ezúttal korcsképződmény, inkább griffre emlékeztet), oroszlángriff stb. már az ázsiai

eredeti elemeknek keresztény szellemű értelmezését és átfogalmazását mutatják és bizonyos tekintetben már a későbbben még tárgyalandó pszichomachiák körébe tartoznak. Mellettük természetesen mindjárt fémszobrászatunk indulásakor megtalálhatjuk a krisztusi világmegváltás örök szimbolumát, a feszületet, leginkább körmeneti kereszt alakjában, s ebből a mintaképből már közel félszáz hazai példány ismeretes. Bár ezek nem minden esetben a kor ízlésének és tudásának magaslatán mozgó remekművek és nemcsak stilisztikai, hanem tisztán mesterségi sajátosságaik révén is erős nyugati (Limoges) hatásokat árulnak el, éppen tömeges előfordulásuknál fogva minden kétséget kizáróan e műgyakorlat helyi gyökerei mellett bizonyítanak. Fokozatos formaváltozásai pedig híven tükrözik román művészetünk útját a XI. századtól a tatárjárásig, élesekben és hézagtalanebbul mint más részletterületeken. A három bemutatott darab közül az első (2a. ábra) nemcsak szigorú részarányosságával, inkább csak bekarcolásokkal jelzett testfelület- és ruhaábrázolásával, hanem a keresztágon alkalmazott merev mértani szalagfonatdíszítményével még a XI. század művészi készségére vall. A másik, a győrmegyei *Derecsényben* talált darabunk (2b. ábra) feltűnő aránytalanságaiban is tagoltabb testiséget, valószínűbb redőkezelést, hangsúlyozottabb kifejező erőt mutat és a XII. század közepe táján készülhetett. Jobb anatómia, biztosabb ruharedőábrázolás, rugalmasabb izületek, tetszetősebb körvonalak és összehasonlíthatatlanul mozgékonyabb és megkapóbb lelkiség jellemzi harmadik példánkat, a *Boconádon* talált limogesi korpust (3. ábra). Hogy ennek ellenére mi mindent tanulhattak még e téren is a keresztény nyugattól, beszédesen mutatja Gizella királynénak 1008-ban készült díszes keresztje Szt. István és Gizella miniatűr-alakjaival (4. ábra). Simább, folyékonyabb formaadásában, díszítő eljárásában, motívumkincsében német munka és csak megrendelője révén érinti

a magyar műtörténetet. Tömeges megrendelésekkel u. i. már számolni kell a gyorsütemű térítésnek ezen korszakában. A szép szóval, törvénnyel, vassal, vérrel való meggyőzésen kívül nem utolsó helyen áll a művészet szerepe; pl. az írásbeliség kezdetén álló művelődési közösségekben elsősorban a „biblia pauperum”, a képzőművészet. Bizton feltehetjük, hogy Szt. István térítői éltek ezekkel az eszközökkel, a végsőkéig kihasználták őket, amit nemcsak élénk behozatallal, hanem tekintve a magyarságnak a fémművességben való ősi jártasságát, egyre fokozódó hazai termeléssel tudtak elérni. Emellett szól egész további műtörténetünk tanulságain kívül az ismeretes emlékek aránylag nagy száma is.

A fészületek mellett a sajnos jóval kisebb számban ránk maradt *aquamanilek* más és nagyobb szobrászati lehetőségeket nyújtottak. Jóval tágabb tárgyköri korlátok között mozogva, középkori fémplasztikánk az állatalakú, emberfejidomú és egyéb összetettebb, rendkívüli megoldásoknak nagyon változatos sorozatát termelte ki. Zárt körvonalaiban és tömörszerű arányaiban valósággal lenyűgöző hatást vált ki, kis méreteit szinte elfelejteti a Dunában lelt XII. századi oroszlánaquamanile a Halászbástyai Kőemléktárban (5a. ábra). A következő századba utal már antikizáló-mitológiai tárgya révén is az Abaujmegyében talált Centauraquamanile a Nemzeti Múzeumban (5b. ábra), a rajta álló fuvolázó alakkal, kinek zenéjét centaur cintányérokkal kíséri. A fejereklyék formáját utánozza az itt reprodukált két emberfejalakú liturgikus vízmosó edény, mely a két előbb tárgyalt darabhoz hasonlóan szintén nagyszerűen példázza a XII. és XIII. század közötti stíluskülönbséget (6a. és 6b. ábra). A későbbi darab ez esetben is nemcsak antik tárgyat (Junófejet) utánoz, hanem egész formaegyüttesében, stílusában kiváltságosan alkalmas példa a romanizáló és antikizáló klasszicizmus igazolására; minden tekintetben a középkori magyarországi fémplasztika egyik

remekműve. Ezen a téren némi óvatossággal valóságos folytonosságról beszélhetünk. A honfoglaló magyarság fémművessége és a későbbi keresztény éra művészi termelése között nem áthidalhatatlan a szakadék.

Más a helyzet a kőszobrászatban, illetve az ezzel szervesen összefüggő építészetben, minthogy a román időkben az egész kőszobrászat csak az építészetet szolgálta. Áll ez bizonyos fokig a sír-emlékekre és a hasonló rendeltetésű, azaz szintén emlékmű jellegű kerekplasztikára is, amely szintén csupán a templomokkal kapcsolatban, vagy pedig egyéb nagyobb keretekben képzelhető el. Igaz, hogy az anyaggyűjtés eredménye e területen is lesújtó, s a bennünket itt érdeklő XI—XIII. század közötti időre nézve körülbelül a nullával egyenlő. Azonban el sem képzelhető, hogy a gotika és a renaissance gazdag és változatos magyarországi emléksora előzmény nélkül keletkezett volna.

Maradt tehát mint a legtöbb emlék által képviselt és igazolt szobrászati műág az épületplasztika, vagyis, mint szinte kizárólagos feladatkör, a templomok szobrászati dísze. Már a kőmegmunkálási technikából is meg lehetne állapítani azt, ami különben írott adatokból is bizonyítható, hogy az első magyarországi templomok építésében és azok plasztikai díszének faragásában bajor, lombardiai és dalmát kőfaragók, valamint Cluny-ből és Montecassino-ból jött bencések működtek közre. Ezen előkelő külföldiek mellett minden bizonnyal még más idegen származású, de már véglegesen hazánkban megtelepedett mesterekkel és nem utolsósorban magyar segítő, későbbben kivitelező és alkotó erőkkkel kell számolnunk. *Oknyomozó eljárással be nem bizonyítható és csakis az eredményekből, a műemlékekből sejthető, hogy ez a három különböző réteg aránylag rövid idő alatt egységes elitté forrt össze, természetesen esztétikai és nem társadalmi értelemben.*

Tényezők: Keresztény művelődési közösség. Ázsiai örökség. Klasszikus hagyományok. Lombard-dalmát műgyakorlat. Provençal-felsőitáliai hatások. Német dómépítő páholyok. Monumentális művészetünk első, egész útjára nézve döntő feltétele a magyarság bekapcsolása a keresztény művelődési közösségbe. Ez a megállapítás egyáltalán nem meglepő, sőt már annyira elkopott, hogy tanácsos volna egyszer végső következményeiben végiggondolni. A nem művész és a szó megszokott értelmében nem is mecénás Szent István király elhatározásának következményei mellett elhalaványul minden művészi befolyás, tett, alkotás, lángelme, mely 1000 év alatt a magyar művészetben hatott. Ez a felismerés azonban nem vezethet az előzmények elsüllyesztéséhez. Tekintve a régészeti hagyatékot, fájdalom, meglehetősen távol állunk még azon kérdés megoldásától is, hogy vajjon a magyar honfoglalást lehet-e és milyen mértékben új keresztény építészeti kultúrának és ezzel az épületszobrászat új kezdetének tekinteni. Egyes archaikus emlékek láttára nem lehet az ellenkező feltevést eleve visszautasítani, bár e nehéz lélekzetű formalkítás korára nézve, csak természetesekek bizonyos mérvű (IX. vagy XI. század) időrendi ingadozások. Ilyen korai kísérleteket szemlélhetünk a *harinai* és a *dömösi* oszlopfejezeteken (17. ábra). Az előbbi kockaidomú darabon síkszerű modorban ló- vagy őzszerű állat szerepel még erősen ornamentális átfogalmazásban. Az oszlopfejezet az erdélyi anyagban szinte egyedül áll és a helység német elnevezése után ítélve (*Mönchschorf*) korai román kolostorhoz tartozhatott. Ugyancsak régi, XI. század-eleji kolostoralapítás *Dömös*, ahonnan második példánk való, melynek díszítésében szintén a népvándorlaskori zoomorf beállítás éled fel vagy él tovább. A felületnek tisztán díszítő szempontokat érvényesítő kitöltése, az állatatestnek egy bizonyos fokú *horror vacui*-t eláruló belekényszerítése a képsíkba, olyan jelenségek, amilyenekre a nomád művészetben

számtalanszor akadunk. Ugyancsak ezen az időrendi határvonalon mozog az *aracsi töredék* (8b. ábra) ábrázolása, melyen nemcsak a darabos taglejtések, a nehéz, széles homloknézet, a szinte mértani szabatosséggal kezelt redővonalak, hanem az egyszerű, síma szalagfonatszegély is egy korábbi kelteezést indokolna.

Bizonyosnak vehető tehát, hogy a magyarok által elfoglalt területeknek románkori művészetét már megelőzték régebbi formatípusok. Erre különben a *Privina* szlovén herceg templomalapításairól szóló híradásokból is következtetnünk kell, s így a magyarországi ókeresztény és a románkori maradványok közötti szakadék idővel áthidalhatónak látszik. A magyarországi románkori művészet eszerint két fejlődési vonalnak, a magyarság által őrzött ázsiai hagyományoknak és a későbbi Magyarország területén lejátszódott egyetemes európai kifejlődésnek metszőpontján áll.

Az új formai elemekkel és díszítő motívumokkal, azaz a korai román stílussal és a lombard szalagornamentikával, a világ végétől rettegő korhangulat izgatott képzeletkincse teljesen beleáramlik a kezdő magyar műgyakorlatba, hogy ott még a következő században is továbbéljen. Tetramorf angyalalakok, szeráfok, kerúbok (10. ábra) lépnek fel a templomfalakon s a szarkofágokon. A csodálatos elem történeti megrögzítésének eme nagyszerű folyamata allegóriában, szimbolikában, tipológiában, démonizmusban, meglehetősen hirtelenséggel kezdődik, jóllehet a magyar faj szellemi alkata nem igen kedvezett kialakulásának.

Van valami megható abban a mohóságban és telhetetlenségben, amellyel ez az európai-keresztény környezetben annyira új és fiatal népi és állami alakulat ráveti magát az új világ művelődési javaira és magához ragad mindenféle mintaképeket, ősi, keleti hagyományokat, klasszikus-antik ihleteket, az egykori nyugati műveltségi területek műformáit és azokat saját céljaira gyurja át. Még a XII.

századból való *somogyvári dombormű* (11. ábra) láttára is érezzük, hogy régi szobrászatunk erejét csodálatos felemelkedéséhez milyen forrásokból merítette. Készen kidomborított klasszikus díszítő és alaki elemek kereszteződnek keleti és nyugati műveltségi körökből származott adalékokkal. A római provinciális eredetű díszítő elemek mellett főképp az állatornamentikában állapítható meg elég gyakran, hogy a tartalmi és formai megihletés forrása közös a népvándorlás és a honfoglalás művészetével. Ilyen megfigyeléseket és megkülönböztetéseket az alakos szobrászatban csak ritkán tehetünk meg, s ezt annak a körülménynek kell tulajdonítani, hogy az ázsiai származékok bizánci módosításban és tükrözésben amúgy is tömegesen hatoltak be az európai műgyakorlatba. Érdekes történeti színjáték, ahogy egy életrevaló barbár és egy fáradtabb történeti művelődés elemei összeütköznek. A pannoniai katonacsászárok alatt kiváltságos jelentőségű római provinciális kultúrának és a népvándorlás korának éppen a Dunamedencében oly sokoldalúan és változatosan jelentkező formakincseinek találkozása még akkor is sajátos művészi kultúrára vezetett volna, ha a honfoglalás magyarsága ezeket a területeket az európai művészettörténet e sorsdöntő fordulópontján nem foglalta volna össze szilárdabb állampolitikai egységgé. A különmemű formai és szellemi értékcsoporthoz ez az irracionális összekapcsolódása feltűnően hasonlít ahhoz a sorsszerű folyamathoz, amelyben a fajilag és művelődésileg egyenlőtlen, sőt ellentétes euráziai népelemek a késői népvándorláskor, a honfoglalás, sőt a későbbi századok alatt is egy sajátos népszervezetre és határozottabb nemzeti közösségérzésre tesznek szert.

A módszerek elkülönülése és a jelenségek tényszerű felaprózása folytán már teljesen feledésbe merült, hogy itt nemcsak formai együtesekről, egyházi, vagy mondai tartalmi jelenségekről, hanem végeredményben igen összetett világnézeti típusokról van szó.

Az új és régi forma és tartalom kel birokra. Az eredmény nem mindig harmónikus, de történetileg felette tanulságos. Áll ez pl. a gyakran tárgyalt és különféleképpen magyarázott archaikus *Salvator-reliefre* a tabáni plébániatemplomban (9. ábra), melynek típusra és kivitelezésre nézve az egykorú emlékmű-szobrászatban másutt is csak nagyon gyér analógiái akadnak. Inkább az elefántcsontfaragásban és a miniatúrfestészetben találunk hozzá hasonlókat, s így nagyon is elfogadhatónak látszik az a feltevés, hogy ez a rejtélyes XI. századi mű ilyen mintaképek után készült; hazai mester kezétől való származását pedig feltűnő aránytalansága, esetlen taglejtése s az ülő helyzet ügyetlen megoldása valószínűsítik. Nagyon régiesen hatnak az ókeresztény oránsábrázolásokra emlékeztető felemelt kezek és az irattekercs, holott más emlékeken kizárólagosan a nyitott könyv látható. Kivételek legfeljebb a festett kódexekben fordulnak elő. Ez is antik hagyomány, azonban a klasszikus formatökélynek már semmi nyoma sincs rajta. Ugyanezt mondhatjuk a gyulafehérvári székesegyház régi timpanonkompozíciójáról, mely a Megváltót két angyal között ábrázolja, bár Krisztus itt már könyvet tart a kezében és az ülőhelyzet megoldása is meggyőzőbb (8a. ábra).

Az emlékeknek egész sorozatában viszont a pannóniai területen virágzott római provinciális művészet utóhatását lehet észlelni. Ebben nagy részük volt a bencés rendből kisarjadt új, előkelő szerzeteskongregációknak, a cisztercitáknak és premontreieknek, akiknek a XII. század közepe óta egyre növekedő hatásuk volt a magyar művelődésre és a művészetre. Ez a határozottan kivehető új igazodás nemcsak az átvett és átidomított ornamentikában (akantusz, rozetta, palmetta), a ruházatban, a szertartásos taglejtésekben visszatérő antik pátoszformulákban, meg egyes az antik mitológiából kölcsönkapott témákban tapasztalható, hanem olyankor is, amikor az antik művészet egyes motívumait látszólag önkéntelen és a helyi emlékek

közvetlen hatása alatt dolgozták fel. Ilyen az az egész szokatlan módon egy oszloptalapzaton szereplő térdelő római *harcos* (12b. ábra), a klasszikus és barbár viseletben ábrázolt két *pécsi pásztorcsoport* (26a. és 26b. ábra). Olykor klasszikus remekművek is megihlették a románkori szobrászt, amint a somogyvári csoporton látható, melyen a kapitóliumi tövishúzó bukkan fel (11. ábra). Meglepő mitológikus ábrázolás az esztergomi városi múzeumban őrzött *örjöngő Ménász* (12a. ábra). Épp az olyan vidékeken, mint az egykori Pannónia és Dácia, az antik isteneknek nem kellett egy régebbi mitológia versenyétől tartaniuk. De van a római istenábrázolásoknak egy másik oldala is, minthogy a gyérszámú, a keresztény ikonográfia által megengedett tárgykörön kívül (*Ádám és Éva, Jónás, feltámadás*) a dionízosi képzeletkörből vett témák kíváncsatos alkalmat nyújtottak a ruhátlan emberi test ábrázolására, amit azonban még körülményes, jelképes magyarázatokkal kellett igazolni. Hallatlan szívóssággal olyan felületalatti áramlatok élnek tovább, melyek hol formai-esztétikai, hol pedig démonikus-kisérteties utóvirágzásokat érlelnek. A klasszikus hagyomány és az antik-pogány szellemiség szinte állandóan hatott, és ez Konstantinápolynak 1204. évi elfoglalása és a „latin” keresztések által történt kirablása után újabb erős lökéseket kapott a nyugati országokba özönlő iparművészeti termékek révén. Ennek az iránynak, mely itt-ott programszerű klasszicizmusá öntudatosodott, nagyértékű magyarországi bizonyítéka Szt. Imrének és Szt. Gellértnek sokáig rómainak tartott kőcsoportja Székesfehérvárról (13. ábra). A sír- és áldozati jelenetekre emlékeztető kompozíció és az antik szokásokat követő ruha- és redőkezelés szemben áll azzal a pannóniai-római lelkülettel össze nem egyeztethető feszült átszellemültséggel, amely jellegzetesen középkori. Ez a kőcsoport a tudásnak olyan magas fokán áll, ahol a képábrázolás már ellehet az allegóriák és jelképek mankója nélkül

is. 1200 körül ez még nem túl gyakori eset, minthogy akkoriban kiváltképpen az állatallegória dívik.

A középkor egészen Szt. Ferencig nem nagyon érdeklődött az állatok, mint élőlények iránt. Képeikben csak elvont fogalmak, vagy keresztény-dogmatikus képletek (evangélista jelvények stb.) megtestesítését látták. Összehasonlították az állatok életszokásait a emberekével és az egyikben emberi vétket, a másikban erényt véltek felismerni. Az igazi és a csodás állatalakok ábrázolásának tüzetesebb vizsgálata már csak azért is üdvös volna, mivel ezek, habár kerülő uton (a középkori természetrajzon, *Physiologus*-on át) jutottak művészetünkbe, mégis elsősorban a fejlett ázsiai kultúrákból vezethetők le, s ezekből a népvándorlás és a honfoglalás magyarsága is merített évszázadokon keresztül (1., 7b., 11. ábrák). Nem nagyon valószínű ugyan, hogy ezeket a motívumokat egyenesen a régi hazákból, Levediából, Etelközből, a Kaukázus és az Uralközi vidékek mesefolklore-világából hozták volna magukkal, de arra, hogy ezeket a formakincseket újra befogadják, nagyszerűen elő voltak készítve. Nagyon régi ismerősük volt p. o. az oroszán, mely a román korban mint portálé- vagy sírkődísz olyan nagy szerepet játszott. Ezek közül bemutatunk egy formatörténetileg is érdekes sorozatot: a részben még a kötömbben rekedt, csontot rágó budai példányt, a zárt körvonalú, de karcsú arányú szepeshelyi darabot, valamint a finomabban kezelt, félreismerhetetlen olasz hatást eláruló stilizált, hangsúlyozottan oroszlánszerű esztergomi állattestet (14. és 15. ábra).

Röviden ki kell térnünk a magyarországi épületszobrászatban előforduló vadászjelenetekre, melyek közül a *kisbényi oszlopfejezet* a legismertebb (21b. ábra). Habár gyakran reprodukálták ezt az oszlopfejezetet, mégis feledésbe merült, hogy intuitív éleslátással már *Ipolyi Arnold* a vétkek üldözését ismerte fel benne. Valóban az u. n.

pszichomachiának egy neméről van szó, melyen a vadászok az erényeket, az állatok pedig a vétkeket képviselik: a nyúl a bűjasságot (libido), a vadkan a fősvénységet (avaritia), a szarvas a kevélységet (superbia), a medve a restséget (luxuria). Az ellenőrizhetetlen hiradás szerint az óbudai Szt. Péter prépostságból származó hasonló tárgyú kődomborművön (22a. ábra), ahol az állat- és a vadásztetek úgy vergődnek a román szalagfonatdíszen, mint a hinárban, még kevésbé lehet zsánerszerű vadászjelenetet feltételezni, minthogy hiányzik a vadász magyaros jellege és viselete. A rettenetes elrajzolt nyúl és a kutya a bűjasság és a hűség küzdelmét, a pszichomachiák egyik legkedveltebb tárgyát ábrázolja. Egy Székesfehérvárról származó töredéken hasonló szalagfonatos keretekben vadkant látunk, amely nyilván szintén a fönti összefüggésben szerepelt (22b. ábra).

Ennek a zoomorf díszítő hajlamnak további jellegzetes példája a Kalocsáról a Magyar Nemzeti Múzeumba került, valószínűleg Budáról származó kőtöredék (20. ábra), melyen nagyon változatos állategyüttes, valóságos *bestiárium* fonódik az indákból és szalagfonatokból összetett díszítő rendszerbe. Szegélydíszé egy fülkecsoport Krisztus és Szt. Tamás jelenetével, melynek elfogódott, archaikus formaadása a XII. század elejére utal.

A tulajdonképpeni pszichomachiák az ilyen állatszimbolumoknál világosabban és élesebb ikonográfiai megfogalmazásban személyesítik meg a női vagy lovagi allegóriák, az erények és vétkek küzdelmét. Ide tartozik a legújabb esztergomi ásatások alkalmával előkerült azon oszlopfejezet, melynek előlapján párviadal, egyik oldalán madár, a másikon *Sámson barca az oroszlánval* látható (18. és 19. ábra). Ez a két oldalábrázolás a somogyvári töredéken (11. ábra) egybefolyik, s a fenevad az oroszlángriff keverékidomait mutatja, Sámson pedig különös módon a tövishúzó helyettesíti. Hasonló

eszközökkel szimbolizált tusa került a *karcsai templom* egyik pillér-fejezetére (21a. ábra), két közelebbről nem is elemezhető összefont nyakú szörnyeteg mellé. A mai szemlélőt az ilyen képtartalmak láttára álombeli valóságérzékenység fogja el. A kortársakra ezek a témák a valóságnak egy magasabb fokával hatottak, minthogy magától értetődően az a tartalom és az az érdeklődés testesül meg bennük, amely az akkori szellemi életet kiváltképpen jellemzi. Ha ezek a jelenetek az említett emlékeken módosítva jelennek meg, ez a magyar művészetben ható erők felismerésére nézve kétféle jelent: fogékonyságot és önállóságot. De a megegyezések a nyugati esetekkel nemcsak az egyszerű átvételből érthetők.

A románkori művészet mintegy képes beszédben árulja el a magyar szellemiség meghasonlását, kelet és nyugat közé ékelt helyzetét. A formai és a tartalmi jelentések között és mögött érezünk valamit olyan két hagyományréteg, a két történeti látóhatár, a két szellemi állapot összeütközéséből, amelynek végeredménye a európai-keresztény nemzetté lett magyarság középkori kultúrája. Közismert és könnyen érthető, hogy az átalakulás nem ment símán és hogy ez a nyugtalanság a legrégebb magyar szobrászatban szintén fellelhető. A pszichomachiák gyakoriságában is felismerhető az a tudatalatti törekvés, hogy ezt a viszályt némiképpen leküzdjék. Első szobrászati életmegnyilvánulásaink az észszerű, okozati kapcsolatok és levezetések megszokott módszereivel nem meríthetők ki. A külső tények, adatok, körülmények, befolyások és kölcsönzések segítségével feltárt felület alatt még rá kell tapintanunk a hazai történet ritmusára, meg kell hallanunk a magyar vér zúgását és tudnunk kell a korszellem imponderabilitásait.

Tisztában kell lennünk azzal, hogy ezek a különféle, oly tarkának látszó misztikus, allegorikus és mesészerű elemek a középkori élet természetes megnyilvánulásai voltak, — a gondolkodásnak teocentri-

kus kötöttsége nélkül azonban teljesen elveszítenék érthetőségüket. De éppen e legmagasabb életelvhez való határozott viszonyukban, az egyházi képzeletkörtől való áthatottságukban, illetve ezeknek az élettartalmaknak a művészetben való tükrözésében rejlik az egész világkép magasztos egysége. Így tehát a paganizmus (12a. ábra), a démonizmus (1. ábra), a mágia és a misztériumok csökevényei idővel hittételek, szertartások és szentségek jelképeivé válnak. Hogy mélysegesen vallásos természetek érezték az ebben rejlő ellenmondást, azt Szt. Bernátnak főképen az állatallegóriák éktelensége és értelmetlensége ellen mondott támadóbeszédei igazolják.

Bármilyen érdekesek és tanulságosak is a középkor arculatának megismerésére ezek az olykor felette bonyolult és szörszálhasogató szimbolikus kapcsolatok, bármilyen nagy értelmi gyönyört nyujtanak is a kutató történész újraépítő képzeletének, ezekből a jelenségekből nem lehet a végső szellemi és lelki értékeket megállapítani. Ebben Clairvaux-i Bernátnak feltétlenül igaza volt. Az ilyen összefüggések felderítésével legfeljebb a háttereket lehet megjelölni. A szobrászat örök tárgya és legfontosabb próbaköve mindig az emberi alak.

Az emberábrázolásban már jóval világosabban lehet látni a fejlődési vonalat, a formulaszerű kötöttségtől bizonyos díszítőjellegű vonalönként, nagyobb természetűségen és antikizáló formanemességen át az expresszionista kifejezésfokozásig. Kivált akkor, amikor bizonyos fokig feltehető az arckép-alkotó szándék. A *kalocsai királyfejen* (16a. ábra) p. o. az arcformák síkszerű merevsége alól megcsillan valami a bizánci császárportrékra emlékeztető fenséges hieratikus nyugalomból. Az egyik esztergomi példánál (16b. ábra) a haj- és bajuszviselet, valamint az arcalkat sajátosságai és modellszerűsége meggyőzően bizonyítanak a magyar etnikum mellett. Egy harmadik, az esztergomi főszékesegyház lapidáriumában őrzött fej a középen

áll a kettő között (16c. ábra). Két további fejcsoport XIII. századi átlagteljesítmény (17a. és 17b. ábra), az egyik a tipizáló, a másik az egyénítő végletet jelzi.

Az utóbbin óriási fülekkel ábrázolt középső fej már bizonyos, a középkorban fel-felbukkanó néprajzi hiedelmekre, főként az egykorú francia emlékeken elég gyakran jelentkező *ethnographie fabuleuse*-re utal.

Ebben az irányban is csúcspontot jelentenek a jáki szobrok, habár nem arcképek. E csoport egyes darabjai minden lelki és formai elfogódottság ellenére is olyan arcismeretet árulnak el, amely az egyéni meg a faji életerők és a lélektani, sőt pszichopátiái titkok legmélyebb rétegeibe ereszti gyökereit.

Ennek a fejlődésnek fontosságát csak akkor tudjuk kellően megítélni, ha egybevetjük a néha kísértetiesen egyénített jáki arcokat a két emberöltővel régebbi gyulafehérvári Szt. Péter, Pál, György és Miklós szobrok (23. ábra) tipikájával és zárt formaalakításával, amit a fejletlenebb és félénkebb technika nyers monumentalitássá fokoz. Ez kivált Szt. Mihály csoportján tapasztalható (24a. ábra). Érdemes vele egybevetni a hasonló elrendezésű, de lendületesebb mozgásban és díszesebb ruhában ábrázolt pécsi angyalt (24b. ábra). Egy másik, országalmát tartó pécsi angyalon már tudatos archaizálás észlelhető. Hieratikus homloknézete, negédes taglejtései és díszes antikizáló ruhaviselete románkori szobrászatunk egyik legvonzóbb emlékévé avatják (25. ábra).

A magyar műtörténetírásnak egyik központi kérdése különben is a pécsi székesegyház szobordíszé, melynek tagadhatatlan olasz megihletése már gyakran csillogó feltevésekre csábított (25—27. ábrák). Azonban egyes nagy külföldi művésze gyéniségek hatásának kiemelése a magyar formavilág kialakítására csak felvillanó fényekkel világítja meg a helyzetet, a történeti alakulás szükséges tarkaságát

pedig inkább beárnyékolja, semhogy tisztázná. Amit az új magyarázók Guglielmo avagy Benedetto *Antelani* hatásának igazolására fel tudnak hozni, az legtöbbször csak a korstílus legáltalánosabb megegyezéseire támaszkodik. Felismerik ugyan a tagadhatatlan rokonvonásokat, de nem veszik kellőképpen figyelembe a technikai kivitelben mutatkozó eltéréseket, az alakábrázolás bizonyos mértékű darabosságát, a taglejtések nehezebb ütemű pátoszát, a kompozíció kimértebb ritmusát stb. Mindezek az egyetemes európai fejlődés szemszögéből talán értékcsökkentő sajátságok, — a korai magyar művészetben ható erőknél felismerésére nézve azonban határozott értékek, melyek jelentősége a történeti helyzet egyedülállóságában rejlik. Emellett egyes kompozíciókban, mint a Sámson-jelenetben (27. ábra) közvetlen délfancia (Krisztus ostromozása, Saint Gilles) átvételek is észlelhetők, tehát olyan kapcsolatok, melyek okmányilag is igazolhatók.

Régi szobrászatunk utjának egyik nagyfontosságú állomása ez. Tisztán kivehető változás vezet a XI. század (7—8. ábra) elvont vonalművészetétől és statikai-drámai monumentalitásától azokhoz az epikusan mozgékony jelenetezésekhez, melyeket a pécsi domborművek itt-ott már megkapó „vulgaris eloquentiá”-val, simulékonyabb képszerkezettel, testileg és lelkileg egyénibb elevenességgel tárnak elénk. Ez a változás különben a szellemi életmegnyilvánulásnak egyéb területein is tapasztalható. Így követi pl. Szt. Zoerandnak és Benedeknek Szt. Mór kezétől származó és Pannonhalmán írt legendájának aszkétikus, irodalmiatlan előadását a régebbi legendáknak annales-stílusa, mely viszont már P. mester (Anonimus) és a későbbi legendák élénkebb jelenetezésére és bőbeszédűségére utal. Az, hogy régi irodalmunk tudományos-teológiai alapjellege mindjobban átítatódott életszerű és gyakorlati elemekkel és hogy a magyar írásbeliség első nagy renaissance-át a XIII. században élte,

hivatott kutatók (*Horváth János, Hajnal István*) írásai révén már átment a művelt nagyközönség tudatába is. Kevésbé ismert azonban az a tény, hogy ezeket a megállapításokat a képzőművészekre is teljes joggal lehet alkalmazni.

A rendelkezésünkre álló töredékes emlékek gyér száma csak bizonyos mértékig engedi meg a tudatos kiválasztást. Hiányoznak fontos alap- és félhangok, az egykori elefántcsontfaragás, a fal és a kódex-festészet művei, mert ezek felett végigsepertek a gyilkos történeti viharok. Pedig sokszor úgy látszik, mintha a festészet irányt mutatott volna a monumentális szobrászatnak, sőt mintha a szobrászat úgyszólván csak felváltotta volna a festészetet. A polichrómia egyáltalában nagyobb szerepet játszott a román korban mint a gotikában, ahol az egész vonalon az arany uralkodott. Ennek a színességnek világosan felismerhető nyomaival találkozunk a budai főtemplomról származó csonkaságában is végtelen bájos angyalfejen, amely a XIII. század közepe tájáról származik (28. ábra).

A feladatoknak szám és arányok szerinti gyarapodásával egy különféle történeti, vagy egykorú idegen mintaképek feldolgozásától lassan eltávolodó, autonóm formavilág alakul ki fokozatosan, s ezt követi a felsorolt tényezők kiegyensúlyozása és új fajsúlyú egységgé fokozása. Az eredmény már eredeti, sőt szándékos veretű művészetet mutat és távol áll minden eklekticizmustól. Csak ekkor, az előrehaladó XIII. században válik nyilvánvalóvá a kölcsönös összefonódás és megtermékenyedés egész gazdagsága, mely összesűrített halmazállapotban a jáki apátsági templom szobrászati díszében tárul elénk. A formák zártságának a korai román kubizmustól (8., 10. ábra) a feloldottabb kompozíció felé (26., 27. ábra) való lassú eltávolodásával párhuzamosan halad az anyag szemléltető megelevenedése, s a mágikusan merev, képletekkel terhelt megoldásoknak a mozgékonyabb, szenvedélyesebb, lelkileg és érzékileg izgatottabb

szobortípusokhoz való közeledése. A jáki faragványok (29—31. ábra) ennek a helyzetnek európai viszonylatban is jelentékeny jelzői. Az a lassú és folytonos mozgási áramlat, melyet a természettudományokból kölcsönvett, de azóta nagyon elkopott és inkább félreértésekre semmint megismerésekre vezető szakkifejezéssel *fejlődésnek* szoktunk nevezni, a jáki figuráknál nagyon fontos állomáshoz jutott el, s itt a statikai, zártvonalú, szimbolikus románkori műgyakorlat a gotikus művészet dinamikus intellektualizmusába torkollik bele. Ez már nem átmeneti művészet, legalább is nem a kifejezés lebecsülő, vagy formai és szellemi egységét és egyenesvonalúságát tagadó értelmében. Ezek az emlékek (*Ják, Zsámbék, Lébény*) stb. nemcsak építészeti, alaprajzilag alkotnak külön csoportot, hanem sajátos provinciát jelentenek az európai román stíluson belül is figurális művészetükkel és magas formai meg lelki értékeikkel középkori művészetünk egyik fénypontját jelzik. A normann és a provençal-felsőitáliai építészeti elemekből kevert késő-román épületornamentikának eme tiszta jelentkezésével szemben az alakos szobordíszek olyan stílusvándorlásról tanuskodnak, mely *Rheimsből, Strassburgon és Bambergben* át jutott hozzánk azon az útvonalon, amely nagyjában *Villard de Honnecourt* útirányának felel meg. Ennél szorosabb kapcsolat feltevését Villard vagy tanítványainak magyarországi szerepére nézve eddigi emlékműismereteink nem engednek meg. Annyi bizonyos, hogy ekkor már a gotikus képalakítás kellős közepében vagyunk. Az oszlopszerű elszigetelés is az új forma- és emberfelfogás mellett szól, bár a tömör falfelületbe illesztett fülkerendszer még a romanizmus tömegszerűsége mellett tart ki. Az álló és ülő alakok, a lábtartások és taglejtések variálása és ellentétei, meg a ruha-kezelési és az arcalkati változatosság nagyszerű összefoglalását jelenti a román stílusban rejlő minden lehetőségnek, s egyszersmind már előfutárja a gotikának. De mindenképpen olyan teljesítménye a

magyar középkori művészetnek, amely a maga részéről is hatott és felette érdekes hullámmással megint nyugat felé áramlott (*Bécs, Óriáskapu*).

Nem vagyunk hajlandók ezekben a váltakozó befolyásokban csak véletlen erő játékait látni. A történés minden látszólagos szeszélye és egyszerűsége mellett, melynek folyamán az idegen stíluskapcsolatok hatása érezhető, nem lehet figyelmen kívül hagynunk azt, hogy bizonyos határozott formatípusok megközelítésében ha nem is tudatos kiválasztás, de legalább is sajátos álmodozó ösztön fejeződik ki. Valóban meglepő, hogy ez az igazodás szinte kivétel nélkül a কর্মművészet legfőbb értékeinek irányában történt. Az első és fontos komaszkdalmát iskolázottság után (8. ábra) délfancia és felsőitáliai hatás alatt a XII. században nagy virágzás következik be (25. ábra) s ez aztán a bambergi expresszionizmus szellemétől érintett jáki szobrokban delelőpontját éri el.

A jáki figurákban megvalósult tudás nem áll elszigetelten. A *Szentkirályi timpanon dombormű* (32. ábra) szintén a kor tudásának magaslatán mozgó értékekről tanúskodik. A donátor feleségének arcvonásaiban p. o. erős sérüléseinek ellenére is a lelki kifejezésnek olyan fokával találkozunk, amely a nyugati területeken sem túlságosan gyakori. A kikerekített testtartásokban, a símulékonyabb mozdulatokban, a klasszikus redőomlásban azonban már ráismerünk a francia gotika előhírnökeire. A középkori emberalakítás e két pólusának itt történt harmónikus kiegyenlítését tehát ezúttal is a magyar nép- és államközösség beolvasztó erejének lehet tulajdonítani. Ez az erő már a népvándorlásban is hatott és rövid áttekintésünkben az egész román korszakon keresztül követni tudtuk. Olyan magaslat, olyan ígértföld, melyet a későbbi hazai fejlődés még a gotikában is csak nagyon szerencsés pillanatokban tudott megközelíteni. Láttára egészen elfelejtjük azokat az eltérő vagy ellentétes formai és tartalmi

elemeket, melyekből románkori szobrászatunk összetevődik. Ha a meghatározó elemek eme sokrétegűségét zavarosnak és a tényállás világos felismerésére nem éppen kedvezőnek érezzük, ezt a magyar történet üteme okozza. Ahány különböző nézőpontot, formaelemzést és tartalmi összefüggést tudunk ezekből a töredékekből kiolvasni, annyi új szöglap ékelődik a magyar és azzal az európai szellem világtudatába. A magyarországi románkori szobrászat látszólagosan tarka, allegorikus és képletes tartozékai tehát nem egyes kőfaragók önkényes agyrémei, hanem a korszellem valóságos tartalmai. Az érett középkornak a műremekekben összesűrített élete minden társadalmi, szellemi és formai korlát ellenére oly változatos, hogy mellette bizonyos szemszögből nézve a későbbi korok egyéni gazdagsága, sőt a modern műtevékenység erős elkülönültsége is inkább csak külsőlegesen, túlságosan tudatosnak látszik. Így e szám és jelentőség szerint aránylag szerény románkori maradványok éppen e sajátos területi, faji és művelődés-történeti feltételekhez való kötöttségükben gazdag színekkel sejtetik régi művészi örökségünket. Beszédes adatok a magyar világkép kozmológiájához népünk középkorának második, keresztény-európai részében.

KÉPEK JEGYZÉKE

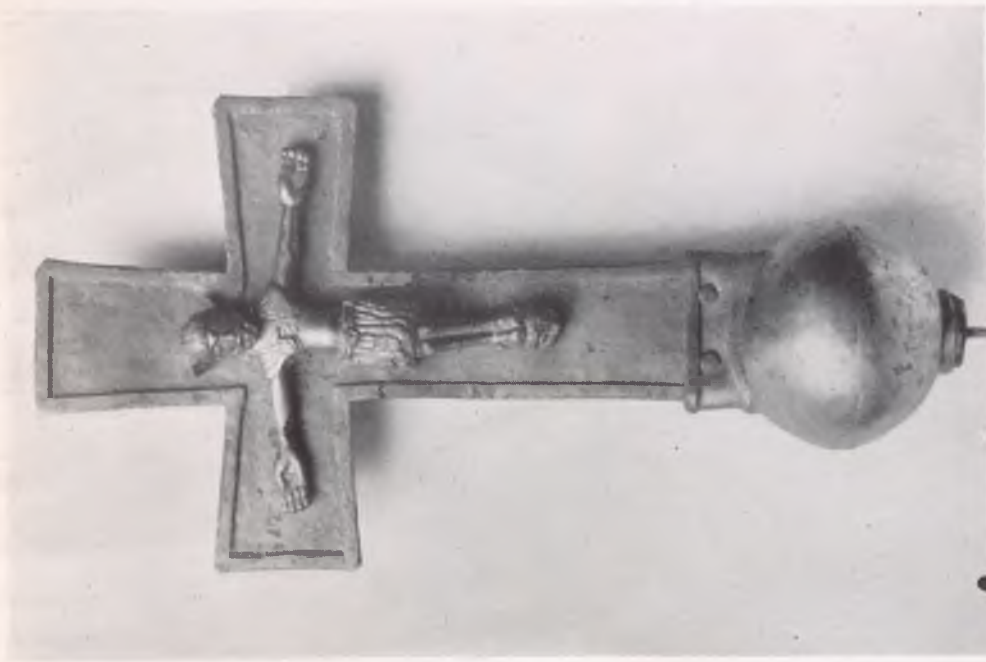
1. Csüngő és ruhadíszek, ládikaveretek. XII. sz. — 1. Halászbástyai Köemléktár. 2—4. Nemzeti Múzeum Történeti Osztálya.
- 2a. Körmeneti kereszt bronzból. XI. sz. — 2b. Vörösréz feszület a györmegyei Derecsényből. XII. sz. — Nemzeti Múzeum.
3. Limoges-i korpusz Boconádról. XIII. sz. — Nemzeti Múzeum.
4. Gizella-kereszt 1008-ból. München. Residenz, Reiche Kapelle.
- 5a. Centaur-aquamanile Abaujmegyéből. XIII. sz. első fele. Nemzeti Múzeum. 5b. Oroszlán-alakú aquamanile. XII. sz. Halászbástya.
- 6a. Fejaquamanile. Bronz. Schellembérből. XII. sz. — Bruckenthal Múzeum, Nagyszeben. — 6b. Fejaquamanile sárgarézről. XIII. sz. Nemzeti Múzeum.
- 7a. Oszlopfejezet Harinából. XI. sz. — Bruckenthal Múzeum, Nagyszeben. — 7b. Oszlopfejezet Dömösről. X—XI. sz. — Nemzeti Múzeum.
- 8a. Timpanonkép. Gyulafehérvári székesegyház. XI. sz. — 8b. Aracsi kötödék. X—XI. sz. — Nemzeti Múzeum.
9. Trónoló Salvator. Tabáni plébániatemplom. XI. sz.
10. Kerub. XI. sz. — Halászbástya.
11. Oroszlángriff és tövishúzó. XII. sz. vége. — Somogyvár, Széchenyi-kastély.
- 12a. Örjögő ménász. XII. sz. v. — Esztergom, Városi Múzeum. — 12b. Térdelő harcos. XII. sz. vége. — Halászbástya.
13. Szent Gellért és Szent Imre. 1200 körül. — Székesfehérvár, Püspökkert.
- 14a. Kőoroszlán. XII. sz. második fele. — Szepeshely. — 14b. Kőoroszlán. XII. sz. eleje. — Halászbástya.
15. Fekvő oroszlán vörösmárványból. 1200 körül. — Esztergom, Lapidárium.
- 16a. Kalocsai királyfej. XII. sz. — Nemzeti Múzeum. — 16b. Kőfaragó fej az esztergomi királyi várpalotában. XII. sz. — 16c. Mészkőfej. — Esztergom, Lapidárium. XIII. sz.
- 17a. Emberfejes oszlopfejezet. XII. sz. — Madocsa. — 17b. Szenteltvíztartó. XIII. sz. Pannonhalma.
- 18—19. Oszlopfejezet az esztergomi királyi várpalotából. XII. sz.
20. Krisztus és Tamás. Dombormű. XII. sz. közepe. — Nemzeti Múzeum.
- 21a. Kőtegpillérfejezet a karcasai ev. templomban. — 21b. Pillérfejezet a kisbényi ref. templomból. XII. sz.
- 22a. Allatjelenetes dombormű. XII. sz. első fele. — Nemzeti múzeum. — 22b. Állatfriztörödek Székesfehérvárról. XII. sz. vége. — Nemzeti Múzeum.
23. Szt. Péter és Szt. Pál, Krisztus és Judás a gyulafehérvári székesegyház kereszt-hajójában. XII. sz. vége.
- 24a. Mihály arkangyal. — Gyulafehérvári székesegyház. — 24b. Gábor arkangyal. XII. sz. vége. — Pécsi székesegyház.
25. Kőangyal. XII. sz. vége. — Pécsi székesegyház.
26. Heródes és a pásztorok. XII. sz. vége. — Pécsi székesegyház.
27. Sámsonrelief. XII. sz. vége. — Pécsi székesegyház.
28. Gábor arkangyal. XIII. sz. közepe. — Halászbástya.
29. A jáki templom apostol-kapuzata. XIII. sz.
- 30a—b. Oszlopfejezet és korlátrészlet. XIII. sz. — Jáki templom.
31. Krisztus álló alakja. XIII. sz. — Jáki templom.
32. A vasmegyei Szentkirály templomának timpanondomborműve. XIII. sz. — Orsz. Szépművészeti Múzeum.



1. Csüngő és ruhadíszek, ládikaveretek. XII. sz.



2a. Körméneti kereszt bronzból. XI. sz.



2b. Vörösréz feszület. XII. sz.



3. Limoges-i korpusz. XIII. sz.



6a. Fejaquamanile bronzból. XII. sz.



6b. Fejaquamanile sárgarézből. XIII. sz.



7a Oszlopfejezet Harinából. XI. sz.

7b Oszlopfejezet Dömösről. X–XI. sz.



Monkó, XI. sz.

U. k. X—XI. sz.



9. Trónoló Salvator. XI. sz.







Iszlángriff és tövishúzó. XII. sz. vége.



U jöngő ménász. XII. sz. vége
 12b Térdelő harcos. XII. sz. vége



Szent Imre. 1200 körül.



14a. Kóoroslán. XII. sz. eleje.

14b. Kóoroslán. XII. sz. második fele.



oszlán, vörösmárványból. 1200 körül.

THE
HOLY
TRINITY



162 Zsolcsai királyfej. XII. sz.

Értsgömi várpalotában. XII. sz.

, XIII. sz.



17a Emberfejes oszlopfejezet. XII. sz.

17b Szeri víztartó. XIII. sz.





18. Oszlopféjezet az esztergomi várpalotában. XII. sz.





19. Oszlopfejezet az esztergomi várpalotában. XII. sz.





20. Krisztus és Tamás. XII. sz. közepe.





fejezet. XII. sz.
t. XII sz.



Állatjelenetes dombormű. XII. sz. első fele.

Állatfríz-töredék. XII. sz. vége.



24a. Mihály arkangyal. XII. sz. vége.



24b. Gábor arkangyal. XII. sz. vége.



Angyal. XII. sz. vége.



27. Sámson-relief. XII. sz. vége.



Gabriel arkangyal. XIII. sz. közepe.





31. Krisztus álló alakja. (Ják) XIII. sz.





32. Timpanondombormű. XIII. sz.



ARS HUNGARICA

MEGJELENT KÖTETEI :

Genthon István: „Bernáth Aurél”

Artinger Imre: „Egry József”

Fenyő Iván: „Szőnyi István”

Tolnai Károly: „Ferenczy Noémi”

Farkas Zoltán: „Medgyessy Ferenc”

Artinger Imre: „Derkovits Gyula”

Kállai Ernő: „Czóbel Béla”

Nyilas-Kolb Jenő: „Farkas István”

Fettich Nándor: „A honfoglaló magyarság művészete”

Horváth Henrik: „A magyar szobrászat kezdetei”

SAJTÓ ALATT :

Körmendi András: „Kernstok Károly”

Gombosi György: „Beck Ö. Fülöp”

Kampis Antal: „A középkori magyar faszobrászat”

Oltványi-Artinger Imre: „Berény Róbert”

Jajczay János: „Szobotka Imre”

